Die

Gebrüder Müller

und das

Streich-Quartett

von

Louis Köhler.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes.
1858.

Schon lauschte man mit Wehmuth den Klängen jenes einzigen vierblättrigen Kleeblattes, der ältern Gebrüder Müller: denn das nahende Alter gemahnte uns an das Ende und traurige Verschwinden dieses Phänomen's. Sie waren Hort und Priester reinster Kunst, in einer Zeit wirkend, wo es eben am nöthigsten war, das vorhandene Schönste der Menschheit im rechten Lichte zu zeigen. Schon zitterte das Abendroth an der vier Männer Lebens-Horizonte, unsere Herzen wurden fast bange, weil gerade diese Brüder die, von der gesammten Kunstwelt sanctionirten, Repräsentanten der echten Quartettspielkunst waren, und weil mit ihrem Dahinscheiden ein Hauptorgan classischer Musik ersterben würde. Da brach ein Zweig: die zweite Geige zersprang! und noch war das Echo der Trauerklänge nicht verhallt, da brach auch der guten Bratsche das Herz — unser Quartett war mitten auseinander! Primageige und Cello sahen sich nassen Blickes an, zwischen ihnen standen zwei Urnen. Erste und vierte Stimme, wie leer klang das zusammen! — Aber siehe da: wie die rastlos schaffende und wachsende Natur sich überall selber ergänzt, so war auch hier dem ursprünglichen Quartettmüllerstamme ein saftiges Gezweige entsprossen, und wo

1*

der Tod ein Leben nahm, da senkte sich (wie bei jenem Wunderbaume im Süden) der nachgewachsene Zweig in den festen Boden, faßte Wurzel und zog mit und von den Andern die echte Quartettnahrung: die jüngere zweite Geige hatte genug gelauscht und zu gut verstanden, um nicht im Verein der Alten harmonisch mitsprechen zu können. Sie wurde von ihnen wacker gepflegt, die zarte junge zweite Geige; sanft und mit kundigem Sinn schmiegte sie sich an die Nachbarstimmen, diese aber merkten gleich: das ist Blut von unserm Blut. Als auch das Lebenslicht der Bratsche erlosch, da wußten die Uebrigen schon Rath: der Nachwuchs rankte sich aus eigenem Triebe hinzu und zündetete das Licht am dritten Pulte neu an. Das klang so voll und so reif! ja wirklich, die junge Bratsche hat Art! So sagte das Cello und meinte, unter solchen Umständen dürfte jener kraftvolle Violoncellsprößling den alten auch wohl einmal vertreten. Es geschah — und der Klang unserer deutschen Meistermusik war so goldig, daß es die alte erste Geige fast zu Thränen rührte und, wie sie eben den Bogen absetzte, um sich in freudevolles Anhören zu versenken, da pausirte schon die jüngere erste Geige taktgemäß mit, um beim neuen Einsatze den Ton des alten so wacker zu streichen, daß dieser wohl gar meinte, er spiele selber und so.... so war wie durch Zauber ein neues Musikwesen aus Vieren geschaffen: das jüngere Quartett der Gebrüder Müller!

Sie haben mit eingeborener Begeisterung und mit natürlichem Geschick Jahre lang geübt und sich innig ineinander eingelebt; die Muße, welche ihnen ihr Amt als

Kammermusiker und Hofquartett des Herzogs von Sachsen-Meiningen seit October 1854 gewährte, gestattete ihnen für das Zusammenspiel nicht nur den nöthigen bedeutenden Zeitaufwand, sondern erübrigte ihnen auch die physische und geistige Kraft, um des Tags wohl 5 Stunden und darüber Quartett zu spielen. Eine Gunst des Geschicks aber ist es zu nennen, daß der regierende Herzog vom edelsten Kunstsinn beseelt ist, und so dem jungen Quartett nicht nur die wohlverdiente Achtung und persönliche Geneigtheit zu Theil werden läßt, sondern ihre Kunst auch wirklich zu würdigen versteht, indem er das Schönste erkennt, liebt und selber pflegt. Die herzogliche Familie, die in Kunstsachen maßgebenden Hofchargen, der Intendant u. A. sind von ähnlichem Geiste durchdrungen und fühlen, welch eine seltene, vielleicht einzige Zierde ein solcher Künstlerverein einem Hofe, der Residenz und dem Lande ist, der das Schönste, was die größesten Meister schufen, in möglichst vollendetster Art zu executiren versteht.

* * *

Es ist aber ein eigenes Ding um das Streichquartett, das fühlt wohl jeder echt Musiksinnige, wenn das Anhören eines Müller'schen Vortrags alle musikalischen Seelenfasern erregt und gleichsam mit dem Quartett verwachsen macht; — wenn das musikdürstende Gehör so erquickende Klänge einsaugt und, bei aller sinnlichen Musikfreude, doch nur eine Vorhalle des Geistes bleibt; — wenn der Gehörsnerv nicht etwa Zweck und Ziel, sondern nur der elektro-magnetische Lebensleiter in das Centrum der musikalischen Intelligenz ist; wenn das gesammte musikalische Lebenselement im

Hörer wie mit Zauber erwärmt und erhellt, bis zu Flammenbegeisterung erregt wird und im harmonischen Vibriren aller Herznerven zu den glücklichen Regionen des Ewigschönen emporhebt: Gottgefühl und Kunstentzücken rinnen dann in Eins zusammen, und der Mensch feiert so den heiligen Moment innerer Verklärung, die uns überzeugend empfinden läßt, wie unsere Seele geläutert und unser Werth erhöht wird durch die Verleihung innerer Schöne. — Betrachtet man den Grund zu dieser herrlichen Wirkungsfähigkeit des Streichquartetts, so muß zunächst die Naturseite, — nämlich die Instrumente nach ihrer Gattung und Klangweise, die Ausdrucksfähigkeit und die Technik — erwägt werden. Daraus resultirt alles Dasjenige, was an Wirkung zu erreichen möglich und — unmöglich ist. Denn die im Quartett üblichen Geigen-Instrumente, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell haben die Eigenthümlichkeit, daß sie zugleich reich und arm, mächtig und schwach an Wirkung sind; daß sie einen Ausdruckskreis haben, der zugleich weit und engbegrenzt ist, ohne daß dabei ein Widerspruch bestände. Die Quartett-Instrumente sind nämlich reich an Ausdrucksmitteln für das feingeistig Edle, Reinideale; sie sind aber arm an Klangfarben. Sie sind mächtig in der Wirkung dessen, was durch musikalische Zeichnung des rein Gedanklichen in der Melodie und Motivcombination auszudrücken ist; sie sind aber schwach in der Colorirung, im sinnlich Schmückenden. Ihr Kreis ist in der angedeuteten Region des Musikalisch-Spiritualistischen ein weiter; aber nur eng, wo es auf brillante und große, mehr nach Außen wirkende tonliche Darstellung ankommt.

Diese Eigenheiten machen aber noch nicht alle Gründe zu der Bevorzugung und besondern Wirkungsweise des Streichquartetts aus! ein wichtiger Umstand ist noch der, daß keine denkbare Instrumenten-Zusammenstellung existirt, welche die angeführten (positiven und negativen) Eigenschaften des Streichquartetts in solcher Weise in sich vereinigte, so, daß ihnen die größten Meister die gleiche Mission anvertrauen könnten: ihr Reingeistigstes musikalisch zu verwirklichen und zu verewigen. Denn, setzt man dem Streichquartett noch ein anderes Instrument hinzu, — und wäre es auch der nahe verwandte Contrabaß, oder ein Blasinstrument, oder das Clavier, — so macht sich sofort ein zwiespältiges Wesen geltend: es ist dann nicht eine Einheit aus fünf Instrumenten, sondern es sind zwei Gruppen, das Streichquartett und noch Ein Instrument. Auch eine zweite Bratsche im Quintett ist immer ein Zusatz, ein Mehr; es giebt göttlichschöne Streichquintetts, wie es Sextetts u. s. w. giebt! Wie kommt es aber, daß die Quartetts Urgattung sind? Weil sie von dieser Instrumentalgattung alles zur Idee Nothwendige — und nur dieses — in sich schließen. Jedes fünfte Instrument macht schon einen Fingerzeig ins Weite. Das Streichquartett ist eine engverbundene Familie; komme auch ein noch so nahe bezügliches anderes Glied hinzu, immer ist es kein unmittelbares Familienwesen, ohne das die Familie nicht sie selber im ganzen Wortsinne sein könnte, und immer ist es schon ein Stück der Instrumentensocietät von „da draußen", wo die große Perspective der Orchesterwelt sich öffnet. —

Der Ton, oder genauer, die Klangart des Tones der Streichquartettinstrumente ist mit der

Linie zu vergleichen, wie sie mit der Feder oder dem Bleistift — schwarz oder grau auf weißem Grunde — desgleichen mit dem Weiß- oder Rothstift auf dunkelm oder hellem Grunde gezogen wird. Es kommt dabei nicht auf die bestimmte Farbe, sondern vorzugsweise auf Reinheit derselben und auf Gleichmäßigkeit des Zuges an. In der Linie kann ebensowohl hohe Schönheit wie abgeschmackte Häßlichkeit walten, das beweist die Arabeske, der sich die größten Kunst-Maler wie die Handwerks-Anstreicher widmen.

Die reine Linienkunst in der Zeichnung, die eben natur- und ideegemäß nur Zeichnung sein will und nicht etwa „Gemälde" sein möchte, um zur vollen Wirkung gelangen zu können, — die reine Linie mit ihrer Kunstfähigkeit in Schatten- und Lichtgebung (man denke nur an Meistercartons, Kupferstiche, Holzschnitte ꝛc.) entspricht dem ausdrucksfähigen Geigentone, der lang und spitz, — zart, scharf, — matt, kräftig, — weich, hart, — schneidend, milde, — lispelnd wie grollend sein kann.

Der Ton jedes andern langtönigen Instrumentes, dessen Klang nicht starr (wie der Orgelton) sondern modulationsfähig ist, bedarf des blasenden Athems, der aber endlicher Natur ist. — Der Geigenton hingegen ist wie die Linie, beliebig lang, ohne Mühe, ja endlos zu geben — wenn man so will. Auch sind die vielfältigsten dynamischen Schattirungen im Starken, Schwachen, wie im Zu- und Abnehmen möglich, ohne daß die Phantasie des Componisten dabei an physische Rücksichten, an Athemlänge, Ausdauer u. drgl. zu denken brauchte: das musikalische Gedankenreich ist bei der Quartett-Geigenfamilie geradezu schrankenlos. Endlich ist noch

die besondere Technik der Streichinstrumente zu bedenken. Sie findet zunächst einen sehr bedeutenden Tonumfang, der zwar nach unten zu im tiefen „großen“ C des Cello eine Begrenzung findet, über welche die Phantasie wohl zuweilen gern noch um 1 bis 2 Stufen hinab greifen möchte — doch nach der Höhe zu, Nichts zu wünschen übrig läßt, indem die Scala so weit reicht, wie die Phantasie sich Töne denken mag (wenn die Idee überhaupt innerhalb des specifischen Geigenwesens lebt und nicht etwa unversehens für Clavier oder Piccolo denkt). — Und nun dazu das Mechanische des Geigenspiels — mittels Bogenstrichs und Fingerdrucks — welch ein ungeheures Feld für die Phantasie, besonders im Hinblick auf den jetzigen hohen Stand der Virtuosität! Die technischen Formen in Melodie und Harmonie, in verschlungenen Figuren wie in gradeaus laufenden Passagen sind kaum eingeschränkt, zumal wenn man erwägt, daß sogar einigermaßen „Unpraktisches“ von unsern heutigen Künstlern immer noch kühn bewältigt wird, so lange es nur die allgemein-naturgemäße Lage (besonders der accordischen Griffe) hat. Die so leicht zu ermöglichende Reinstimmung der sechzehn Saiten des Quartetts, die vollkommen freie Naturklangsphäre des Tonsystems, das hier nicht etwa an Zwangstemperatur (wie Clavier, Harfe, Orgel u. drgl.) und auch nicht an irgendwie beschränkte Tonartkreise, an Klappen, Ventile und allerlei Griffapparate (wie bei Blasinstrumenten) gebunden ist, gestattet der Phantasie die freieste Disposition im ganzen unendlichen Tonsystem; das diatonische wie chromatische und enharmonische System kann frei gehandhabt werden, es können alle die unendlich vielfältigen Tonartklangnüancen,

— wonach man z. B. ein H, Fis, Cis u. s. f. hier mehr, dort minder scharf intonirt, oder auch z. B. ein Fis höher als das enharmonische Ges greift, — kurz, es können alle die feinen akustisch-natürlichen Lebensverhältnisse des Tonreichs in leichtester Weise zum Ausdruck gelangen, so, wie es außerdem nur im Vocalgesange noch möglich ist — wo jedoch der „rein-musikalische“ Gedanke an Wort und Organ eine strenge natürliche Grenze findet. — Möge nun die Phantasie in großen oder kleinen Formen schaffen, breitspurige oder enge Schritte thun; möge sie in weitschweifigen rein accordischen Zügen oder in fein detaillirten Combinationen, in lang geschlungenen Linien oder in spinnwebenen Miniaturzeichnungen sich ergehen, immer werden die Formen im Streichquartett beliebig zur Anwendung gelangen können. Colossal gedachte Ideenverhältnisse (wie sie z. B. in Schubert's D moll Quartett, besonders aber in Beethoven's letzten Quartetten zum Ausdruck kommen), ebenso die winzig feinsten Details und contrapunctische Häkeleien (wie sie Onslow und besonders Schumann schrieben), das Streichquartett baut Alles sofort in klingenden Luftgebilden auf, stellt leicht Alles wohlproportionirt zusammen, und dies sogar mit plastischer Schönheit in durchsichtiger Klarheit.

Den vorhin erörterten natürlichen Bedingungen des Streichquartetts gegenüber, stelle man nun das Reich des reinen specifisch-musikalischen Gedankens, wie er an Wort und Athem keine Grenze findet, und wie er zu sinnlicher Klangmalerei, zu Farbenkunst und Massenwirkung sich unmöglich verführt fühlen kann, — wo sich alles einseitig Realistische von selbst ausschließt und lediglich die Idee der

musikalischen „Zeichnung“ ihre klingende Erscheinungsform im Streichquartettbereiche suchen kann: so erklärt und versteht sich von selbst, daß nur die wahrhaft gedankenreichen Componisten zum Streichquartett greifen, daß nur die kühnsten und durchgebildetsten Ton-Zeichner eines Materiales sich bedienen, bei dem die wohlfeilere Kunst schöner Klangmalereien in vollsaftigem Instrumentalcolorit gar kein Ankommen findet, wo Gedankenmangel und flache Sinnlichkeit gleichbedeutend sind mit einer Blame des Erfolgs. — Denn jedes Ding hat seine Liebhaber, sein Leutepublikum, und die „Leute“ sind darin ein naives Volk, daß sie, wie Kinder und Thierchen, sich schnell davon machen, wo sie nicht das ihrer Natur gemäße Futter finden. Und darum sind es eben nur die Besten, die Verehrer und Verständnißfähigen des Reinidealen in der Musik, welche sich dem Quartetthören ergeben und — sie richten vom hohen Standpunkte herab, mit unerbittlicher Strenge.

So kann also nur das wahrhaft Gediegene, geistig Concentrische im Quartett sich erhalten und nur die Großmächte des musikalischen Gedankens, die Souveraine der tonkünstlerischen Formen sind die eigentlichen Legitimen in diesem Schöpfungsbereiche. —

Aber auch nur die Idealisten unter den Virtuosen sind des wahrhaft kunstgemäßen Quartettspieles mächtig, in dem Sinne, daß die Execution in ihrer Art dem Werke ebenbürtig ist, die Reproduction die Production deckt. —

Wie jedoch die Idee nur in der Form lebendig ist, so müssen solche Idealisten auch zugleich die tüchtigsten Formenkünstler, kurz und gut: des Handwerkszeuges

vollkommen mächtig sein. Sie müssen ein tüchtiges Klangmaterial produciren können, das gleich edel an Qualität wie imposant an Quantität ist: denn kraft- und saftvolle Ideen verlangen zur musikalischen Verwirklichung auch einen vollgesunden, blühend-schönen Körper. Die musikalische Sinnesart muß eine männlich-mächtige und verwandt mit derjenigen der gespielten Componisten selber sein.

Ein schwächliches Klangzeug, weibisch-weichliche Vortragsweise, bloßes Gefühlswesen, bloße Glätte, äußere Politur, manierirtes Spiel würden so bedeutende Meisterschöpfungen nur verkümmern und den Hörer zwingen, im Geiste mitproduciren zu müssen, zu ergänzen, was mangelt und was die Herren Spieler nicht geben können.

Also Männer müssen die Quartettgeiger sein, abgeklärte Geister, die im gründlichen Bildungsproceß der praktischen Instrumentenbeherrschung wie der Composition geläutert, und so durch und durch Künstler von echtem Schrot und Korn geworden sind. Das ist die Basis aller Bedingungen für tüchtige Quartettspieler. Auf ihr ruhen dann noch diejenigen Bedingungen, welche nur durch ein respectables angebornes Talent bestehen können: wahre durchdringende Auffassung, die von einer selbstschöpferischen Ader belebt sein muß, um in jedem Executionsmomente die Idee neu zu schaffen, wie, wenn sie soeben aus dem Geiste des Genius in lebendiger klingender Herrlichkeit hervorspränge. Kommt noch die bedeutsame Forderung hinzu, daß jeder Einzelne im Quartett außer seinem Part auch den des Andern kennen muß, um nicht nur sich, sondern fein verständlich das Ganze bis ins Detail zu fühlen, um in jeder Klang-

und Taktnuance, im Rhythmus und Tempo das rechte freie, gebildete Leben des Ausdrucks im präzisen Zusammenspiel zu ermöglichen — so resultirt daraus: daß ein richtiges Quartett von Einem lebendigen Fleisch und Blut geboren werden und zusammen erzogen werden muß, daß die Instrumente wie die Spieler von verwandtem Wesen sein müssen, daß endlich auch die Spielart, die Quartettanschauung sich ineinander eingelebt haben müssen.

Unser reichmusikalisches Vaterland schuf, aus seinen ersten Geistesaristokraten der tonkünstlerischen Composition, das Quartett selber; diese Kunst-Art ist uns Deutschen entsprossen und kaum von Ausländern nur halbwegs ebenbürtig nachempfunden (Cherubini und Onslow stehen hier fast ganz vereinzelt). — Es folgert sich daraus von selbst, daß auch zu jeder Zeit eine imposante Phalanx deutscher Geiger für das Quartett existirte, und, wie jetzt, so auch noch ferner existiren wird. Wir hätten manche Namen zu nennen, deren Klang schon weit und breit so gediegen ist, wie ein tüchtiger Quartettsatz unserer Kerncomponisten. Aber so viele vereinzelte Virtuosen auch ihre Kunst von Stadt zu Stadt, von Land zu Land im Concert-Solo erklingen lassen, so ganz ausnahmsweise kam es vor, daß ein Quartett die höchsten Kunstschätze in höchster Vollkommenheit über das Weichbild seiner Geburtsstätte hinaustrug, um mehr als nur einen kleinen „Ausflug“ zu unternehmen, und der echten Kunst gläubige Seelen zu gewinnen. Die Technik der Solo-Virtuosen und ihre blendende Vortragskunst hat eine ganze kritische Literatur hervorgerufen; über berühmte Gesangs- und Instrumentalgrößen sind kleine gesellschaftliche Völkerbewegungen, Federschlachten in

der Presse entstanden; die musikalische Tageskritik überfluthete oft die Spalten der Politik: aber die Kunst ausgezeichneter Quartette wurde nur spärlich bedacht! Gehört doch auch schon zum bloßen Hören mehr als ein verweichlichtes oder überreiztes Nervensystem, wie viel mehr noch zum Verständniß der Werke und zur Einsicht in die Ausführung derselben. — Das Publikum war eben wenig geübt im Hören, und es dürfte mehrere Generationen mit einer bedeutenden Anzahl Künstlerpädagogen („Musiklehrer" genannt) nöthig machen, um nach und nach einen Dilettantismus zu erziehen, der seinerseits wieder ein tüchtiges Laienpublikum aus sich heraus schaffen könnte, bevor gediegene Kammermusikvorträge das ihnen gebührende gebildete, große Publikum fänden.

Jedenfalls sind aber die guten Kammermusikvereine in Quartettzirkeln um so höher zu schätzen, je ernster sie sich ihrer Kunst-Mission widmen, Proselyten für das musikalisch Beste zu werben und die Herzen der wahrhaft Kunstsinnigen zu beglücken. Wie selten aber findet sich eine geborne Einheit aus vier Spielern, die nicht nur der Aufgabe der Execution gewachsen wären, sondern die Früchte ihrer kunstpraktischen Vertiefung auch in die Weite tragen, um eine Vollendungsmöglichkeit zu zeigen, die Vorbild für die allgemeine Quartettkünstlerschaft sein könnte! — Wie wunderbar muß es nun berühren, wenn eine besondere Familie dazu auserkoren scheint, durch zwei Generationen die Freude am Hochkünstlerischen weit umher zu verbreiten, indem sie das Schönste und Schwerste in wohlthuendster und klarster Weise zu allgemeinerm Verständniß und zu wahrhaft beseeligendem Genuß bringt!

Hier ersteht nun vor unserm Erinnerungsblicke plötzlich eine kleine, schlichte, bürgerlich-ehrsame, alte Musikergestalt — das schwarze Käppchen auf dem greisen Kopfe, eine wohlgepflegte wackere Person von vernünftig-praktischem Wesen: das ist „der alte Herr Müller" in Braunschweig, der Stammvater des ersten berühmten Weltquartetts. Der gute Mann hat was erlebt, von der Zeit an, wo er Einer von den sieben Hoboisten des damaligen herzoglichen Militairmusikcorps war und schwere Kriegsjahre durchmachte, bis zu der Zeit, wo er den Geigenbogen über vier tüchtige Jungen schwang (die wohl oft genug unter dem kräftigen Fiedelbogenholz seufzten und von unwillkommenen Musterstreichen elektrisirt, grimmig ihr Colophonium sprühen ließen!). — Und von dieser schweren Prüfungszeit an, welche die „Lehrjahre" des hochwichtigen Handwerks in der Kunst für die vier Geiger war, bis dahin, wo sie dem Alten eine Sorte Musik aufspielten, die ihm wohl selber ein starkes Ueberraschen bereiten mochte — wo die „Gebrüder Müller" vor den ersten Meistern und den intelligentesten Musikauditorien der Welt ihren vierfachen und in seiner Art einzigen Künstlerruhm errungen hatten, wo der „alte Herr Müller" den erstaunten Braunschweigern beinahe wie ein fremder Mann vorkam, weil sie ihn im Lichte einer ganz eigenen Gebrüdermüllerglorie sahen: das war eine schöne Zeit! Die erste Kunstreise wurde 1830 unternommen, Hamburg war die auserkorne Stadt, später Berlin und darnach das weitere Deutschland, Paris u. s. f. Man nannte sie die ausgezeichnetsten Quartettspieler „aller Zeiten". Der erste Geiger, Carl, geb. den 11. Nov. 1797, wurde vom Herzog zum Concertmeister, der zweite Geiger, Georg,

geb. den 29. Juli 1809, später zum Capellmeister, der Bratschist, Gustav, geb. den 30. Dec. 1800, zum Symphoniedirector der Theatermusik außer der Oper, der Violoncellist, Theodor, geb. den 27. Aug. 1803, zum Kammermusikus ernannt.

Nach ihrer Rückkehr von Hamburg, Berlin, Paris (wo ihnen die höchste Bewunderung gezollt worden war) gaben die Brüder dann auch in Braunschweig Quartett-Cyclen, die, von den ersten dreißiger Jahren an, allwinterlich einen ausgesuchten Kreis versammelten, der im stummen entzückten Anhören vollendet gespielter Meisterstücke seine musikalische Andacht verrichtete.

Neue Kunstreisen unterbrachen diese, wie auch die segensreiche Orchester-Wirksamkeit und Schülererziehung, bis der Tod an Georg und Gustav trat. (Georg starb am 22. Mai und Gustav am 7. Sept. 1855 in Braunschweig.)

Die beiden übrig gebliebenen Brüder (erste Geige und Cello) nahmen also nach dem Tode der beiden alten Quartettgefährten zwei Söhne des Aeltesten der Gebrüder (des ersten Geigers Carl) nämlich seinen ersten Sohn Bernhard für die Bratsche und (nach dem Tode eines andern jüngern Bruders) seinen dritten Sohn Hugo für die zweite Geige zwischen sich; später traten auch die noch übrigen zwei Söhne des nämlichen Vaters ein: sein zweiter Sohn Carl besetzte das Pult der ersten Geige; sein vierter, Wilhelm, dasjenige des Violoncello. — Resignirte nun der alte Violoncell-Onkel Theodor ganz, so verblieb Vater Carl noch eine Weile bei seinen Kindern, nicht mehr als Erster, sondern, in echt väterlicher Selbstverläugnung, als Fünfter: die zweite Bratsche im Quintett spielend. So machten sie die

erste Kunstreise nach Berlin unter des Vaters Schutz, und schon hier zogen sie — auch im Quartettspiel — das innigste Interesse eines großen dankbaren Publikums, wie auch das der Kritik auf sich. Denn obschon noch ein jugendliches, erst im Werden begriffenes Künstler-Doppelpaar, war doch ihr Spiel schon damals ein echt Gebrüder-Müller'sches, das in den nächsten Jahren durch tiefeindringende Quartettstudien zu einem Grade der Reife gedieh, der die Productionen zu den seltensten schönsten Ausnahmeleistungen auf diesem Gebiete stempelte; die öffentlichen Berichte der Presse waren voll Lobes, dessen Aufrichtigkeit durch streng kritische Haltung verbürgt war, und das in der Freude sogar der musikalischen Laien einen Wiederhall fand.

Gegenwärtig, wo das jüngere Quartett allein die erste ausgedehntere Kunstreise (1858) unternahm und u. A. die Städte Breslau, Frankfurt a. M., Danzig, Königsberg, Stettin, concertirend berührte, — steht die Kunst des Zusammenspiels auf einer sehr bedeutenden Höhe. Wenn man den Totaleindruck des jung-Müller'schen mit dem des alt-Müller'schen Quartettspiels durch eine längere Reihe von Productionen festhält, und dann einen Vergleich zieht, so können über des Erstern Leistungen die sehr gewichtigen Worte: „beinahe" — „ganz" — „drüber" ausgesprochen werden. Man erwäge aber hierbei, daß dies Urtheil die Jüngern den Aeltern beziehungsweise gleichstellt, indem das „Beinahe" von dem „Drüber" vollkommen aufgehoben wird, und daß die jungen Aare erst soeben ihren Flug begonnen, ihre Leistung aber ganz entschieden die Richtung auf ein Weiter durchfühlen läßt.

In der Musik vermag Talent und Fleiß schon

Großes hervorzubringen und selbst Gesammtleistungen so abzurunden, daß technisch eine Vollendung erreicht wird, von der man sagen kann: es sei als ob nur Einer spiele. Man muß aber das Müllerquartett gehört haben, um sich bewußt zu werden, wie äußerlich ein solcher Ausspruch gewöhnlich gemeint ist: die mathematische Genauigkeit in Rhythmik und Tonfarbenwechsel pflegt schon zu einem derartigen Lobspruche Veranlassung zu geben; wäre es aber erlaubt die Leistungen der Gebrüder Müller für das Zusammenspiel als Maaßstab zu betrachten, so würde wenig Anderes vor der Kritik bestehen können. Wären jedoch unsere Kunstzustände im Allgemeinen von der Vollkommenheit, wie die Leistungen jener vier Männer waren, dann möchte es wohl anders um die Kritik stehen, indem diese ganz einfach nicht existiren würde: denn wo Einer der Vollendung in ihrer schönsten Lichtgestalt entgegen tritt, da hört die Reflexion auf. Kunstkennerschaft, Kritik, Lob, Tadel u. dergl. ist unnützer Wortballast beim Genießen solcher Schönheit, die nur glückliche Menschen schafft.

Ein derartig verwirklichtes Kunstideal ist nicht durch bloßes Talent und Studium zu erreichen, würden auch tausend Jahre darauf verwendet werden können! nein, die Natur selber und das Leben müssen da, einen Zusammenfluß von Constellationen vereinigend, unmittelbar thätig sein und, fast wie in bewußtvoller Art, ein bestimmtes Ziel erreichen helfen. Das war hier — bei beiden Müller'schen Quartetten — der Fall, indem die Natur vier Brüder durch allernächste Verwandtschaft des Bluts und natürliche Kunstbegabung verband, indem sie dieselben einem Elternpaare gab, das selbst in der Musik lebte. Jeder der beiden Gebrüdervereine hatte

einen characterfesten, in echtdeutsch-tüchtigen Grundsätzen der Kunst lebenden Vater, wie er gerade als der geeignetste Leiter von vier kräftigen, der Kunst geweihten Söhnen erkannt werden muß; die zwei Väter der beiden Quartettgenerationen waren unter sich mit einander natürlich und künstlerisch nächstverbunden, indem sie zugleich als Vater und Sohn, Lehrer und Schüler zu einander standen. Immer beisammen, immer Einer den Andern hörend, mußten sich die Brüder nothwendig und bewußtlos natürlich ineinander einleben; eine Seele belebte den jahrelangen Bildungsproceß der Technik dieser merkwürdigen Gebrüder. Nachdem zu Hause der solide Grund einer gediegenen Spielbildung festgestellt worden war, kam noch die Bildungsschule auswärtiger Meister und bedeutenderen Kunstlebens in namhaften Städten hinzu, um den feinen Schliff für die Welt zu geben. Alle wichtigen Bedingungen waren bei dem ältern wie bei dem jüngern Quartett waltend. Bei dem ältern Quartett (Carl, Georg, Gustav, Theodor) war der abgeschlossene gleichartige Kunstgeschmack eine Eigenthümlichkeit: er verharrte strenge in der Kunstepoche Haydn-Mozart-Beethoven) worin die Meister Schubert, Onslow, Cherubini, Spohr mit inbegriffen sind. — Da in dieser Periode auch die Kunstform des Streichquartetts den Beginn und Verlauf ihrer ersten und bedeutendsten Blüthe feierte, so darf man wohl eine logische Fügung der Kunstgeschichte in dem Umstande sehen, daß das erste vollkommenste executirende Quartett geistig grade in der bezeichneten Epoche lebte.

Bei dem ältern Quartett war die Einheit des Spiels in Auffassung und Technik eine so vollkommene, daß selbst die einzelnen Mängel, die allem Menschenwerke

anhaften, nicht ohne Schaden der Gesammtharmonie hätten beseitigt werden können. Man konnte z. B. eine gewisse Strenge im Halten an dem Zeitigen (im Tempo und Tact) überhaupt im Kleben an dem, was Schwarz auf Weiß dastand, momentan hinwegwünschen und an Stelle der engeren eine wahre geniale, weitere Auffassung wünschen. Im Grunde aber konnte man eine genialere Freiheit (natürlich im Sinne künstlerischer Durchbildung) erst später ersehnen, als die Brüder bereits ergrauten: denn erst während ihrer Höhenperiode hatte sich im Zeitgeiste ein freieres Walten der künstlerischen Subjectivität, in Anwendung auf Ensemble-Ausführung, geltend gemacht und sich in den geistig-neuen Quartetten Schumann's, als eingeborene Lebensbedingung für ihre Wirkung und ihr Verständniß, verkörpert; — in früherer Zeit war die subjectiv-ungebundene Auffassung noch nicht zum Bewußtsein vorgedrungen, und das alte Quartett wurzelte eben in der früheren Anschauung. — Namentlich in einzelnen Perioden Beethoven'scher Quartette und in den zwei letzten Schubert'schen (D und G moll) war es, wo man während der letzten Jahre des alten Müllerquartetts mehr Freiheit wünschte — aber eben auch nur momentan und in Bezug auf gewiße ältere Werke gar nicht, wenn man nämlich erwägte: daß mit solcher freien Auffassung überhaupt eine Art von Kunstgeistigkeit verbunden sein würde, aus derem Boden nimmermehr ein solcher Haydn ersprießen könnte, wie ihn gerade die alten Müller's im Spiele schufen. Der Zauber dieser Gemüthsfrische, im engen, poetisch-philiströs angehauchten Gefühlskreise, verlangt nothwendig mehr zurückhaltende Spielernaturen.

Betrachten wir nun die drei Grundpfeiler des

Streichquartetts, Haydn, Mozart, Beethoven, in ihrer Wesenheit und wie sie durch Müller's zum Vortrag kamen.

Haydn, der Schöpfer des Streichquartetts (geb. den 31. März 1732 in dem niederösterreichischen Dorfe Rohrau nahe der ungarischen Grenze, gest. den 31. Mai 1809 zu Wien) — ist das ideal-musikalische Kind in der neuern Musikgeschichte, die mit ihm beginnt, d. h. die neuere Instrumentalkunst war das Kind in dem Genius Haydn. Seine Kunstanschauung ist eine rein-naive, deren Unmittelbarkeit keine Reflexion trübt. Wie Haydn z. B. in seiner „Schöpfung" die Worte „und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort" singt, und wie sie dagegen ein Beethoven würde componirt haben, bezeichnet faßlich die musikalische Ideenwelt Haydn's! Er singt sie, wie ein Kind im Gefühle festlicher Ueberraschung, vergnügt-dankbar, einfach-freudig und zu Herzen gehend. — Wie anders würde Beethoven die Worte gefaßt haben! „eine neue Welt entspringt"! sie wird auf Gottes allmächtiges Wort! würde das nicht ein Hymnus im erhabenen Styl geworden sein? So kann ein Beethoven beim Anblicke des auf- oder untergehenden Sonnenballes in heilige Schauer der Anbetung versinken — aber ein Haydn sieht das Licht und — klatscht freudig in die Hände. Beide haben Recht, das Kind wie der Mann.

Im Quartett aber wird die Ideenwelt Haydn's (des Kindes, dem zugleich so richtig die Bezeichnung: unser „Vater" Haydn beizulegen ist, weil wir alle musikalisch zunächst von ihm abstammen) am schönsten durch die Variationen über seine Volksmelodie: „Gott erhalte Franz den Kaiser" documentirt (im Kaiserquartett C''

dur $^4/_4$ Takt). **Hier ist es speciell die eigentliche Heimath aller Gemüthlichkeit, die Familie, aus der ein rühren-**des Bittlied für den Landes-Papa zum Himmel steigt, wo wiederum kein Andrer als der Welt-Papa wohnt, der seinen singenden Kindern da drunten halt nix abschla-g'n kann. Violoncell und Bratsche sind die frommen Alten, die zwei Geigen die stimmfähigen Kinder; erst singen sie das Lied schlichtweg Alle zusammen, dann singt ein Jedes einmal die Hauptstimme und die Andern helfen den Bittgesang schön und immer schöner machen, bis sie wieder ganz leise zusammen singen, so leise, daß sie den Odem ihres gern gewährenden Welt-Papa's über den Häuptern wehen hören können; immer leiser wirds, und so unsäglich fromm, daß man meinen könnte, es sei ein Engelgesang... er entschlummert, und die letzten klingenden Hauche kommen schon aus der Traumwelt.

Ja, so spielten die alten Müller's das wonnige „Gott erhalte" — und so konnten es auch nur „die Alten" spielen, durch deren Gemüthswelt noch nicht der Sturm einer neuen Zeitwende gegangen war — was sie davon wahrnahmen, konnte sie nicht stören, sie hatten bereits die Fenster verschlossen.

Die jungen Müller's haben im Haydn nicht dieses sich ganz hingebende Gefühl; das Kindlich-fromme empfinden sie weniger unmittelbar. Ihr lebhafter bewegter Sinn schließt sich dem Neckischen, Philiströs-Humoristischen, dem naiven heitern Tonspiel Haydn's näher an, wie es vorzugsweise in den Allegros und Menuetts sich mit dem Gemüthlichen vereint zeigt. —

Zwischen dem kindlichen Haydn und dem männlich reifen Beethoven steht der Jüngling Mozart (geb. d.

27. Jan. 1756. zu Salzburg, gest. d. 5. Dec. 1791 zu Wien) der mit dem Gemüthe die höhere Intelligenz verbindet — dessen Ideenwelt also eine weiter umspannende als die Haydn'sche ist. Wie das Kind Haydn sein zu Hause blieb und nur eine Ausnahmereise nach England machte, so hat sich der Jüngling Mozart die Welt besehen und auch durchlebt; das Patriarchalische ist in ihm schon überwunden, das begehrte und begehrende Weltkind hat bereits ziemlich bewußt ein ästhetisches Ideal: die Gemüthlichkeit geht bei ihm in der Schönheit harmonisch auf, und wie Haydn im Kreise musikalischer Gefühle lebte, so steht Mozart über demselben. Darum vermochte und wollte er nicht so, wie Haydn, das trauliche enggemüthliche Seelenleben der eigenen künstlerisch-kleinbürgerlichen Sphäre zum Ausdruck bringen, — sondern er konnte und mußte auch fremdes Empfinden schildern und so objectiv Charactere in lebenvollen dramatischen Gestalten musikalisch darstellen. Wenn Haydn in seinen herrlichen Oratorien (Schöpfung, Jahreszeiten) allerdings „Personen“ singen ließ und ihnen Namen gab, so war das nur als Allegorie gemeint: „Lucas“ und „Hannchen“, wie „Adam“ und „Eva“ hätten können auch allesammt Joseph oder Josephine Haydn heißen. — Mozart's Operngestalten sangen nun zwar keine anderartige als Mozart'sche Musik, aber diese war eben im Sinne ganz bestimmter Persönlichkeiten, die sich wie wirkliche verschiedene Charaktere von einander abstellen, geschaffen: so wie Sarastro's Gesang gegen Figaro's, Don Juan's gegen Osmin's steht — da braucht man nicht noch die Namen und Situationen zu kennen, um von dem Gefühle durchdrungen zu sein, daß die Melodien ganz verschiedenen Menschen angehören, obwohl es im-

mer nur der Eine, Mozart, war, der sie ihnen einflößte.

So stehen dann auch die Quartette Mozart's im Vergleiche zu Haydn's als mehr gemüthlich abgekühltere da; ihr Gepräge ist mit mehr bewußter, wenn man will, reflectirter Kunst ausgeführt; bei Haydn's Quartetten vergißt man alle Kunst, so schön sie auch darin lebt, — bei Mozart aber denkt man schon daran und hat darin sogar einen ganz eigenen Hochgenuß.

Der alten Müller Spiel Mozart'scher Quartette verschmolz die Elemente des Geistvoll-Gemüthlichen und Aesthetisch-Formalen in vollendeter Weise; doch jetzt wo man diese Musik auch von den jüngern Müller's hört, macht sich ein viel frischeres Colorit des Vortrags geltend, — sie spielen den Mozart verjüngt und für uns reizvoller. Einen gewissen Grad von Vortrags-Freiheit, wie er im Gefühlskreise Mozart scher Quartette ein berechtigtes Ankommen findet, wissen die geistvollen jungen Interpreten mit überraschend neuer Wirkung zum Ausdruck zu bringen. Man wird nun daran erinnert, daß es verschiedene Arten von „Vollendung" giebt: das alte Quartett spielte in strenger, das junge spielt in freierer Vortragsweise vollendet. Es ist hier aber der öfter gebrauchte Begriff von „Vortrags-Freiheit" keineswegs in dem Sinne einer gewissen schrulligen Genialität (oder wohl gar Nonchalance) zu begreifen, wo es aus einem unerquicklichen Tempo rubato nicht heraus kommt, wo die unvermittelten Contraste von plötzlich langsamem und umschlagend raschem, von erst überleisem und dann plötzlich schroff forcirtem Spielen mit virtuos-rappelköpfischer Willkür wechseln! — Vielmehr ist der jüngern Müller Vortrag ein so decenter, zugleich warmer und geistvoller, daß sich

nur der kritische Fachmusiker mit Worten die Ursache der schönen Wirkung erklären kann, die den Laien und Dilettanten schon beim Spiele der alten Müller's so einnahm, bei den jüngern aber so angenehm, ungewohnt und neu berührt. Jene empfanden eben mit älterem, Diese empfinden mit jüngerem Sinne, der aber zu Mozart eine noch nähere Stellung hat als zu Haydn: es sind die „jungen Männer" in unserm gegenwärtigen Quartett, die zu dem idealen „jungen Manne" Mozart sympathisch stehen und ihn mit frischem Sinne erfassen; — Mozart selbst würde z. B. dem jung-Müller'schen Vortrage seines A und C dur Quartetts applaudirt haben!

In Beethoven (geb. d. 17. Dec. 1770 zu Bonn, gest. d. 26. März 1827 zu Wien) tritt uns die tiefere Lebenserfahrung, die höher und breiter ausgreifende Geistessphäre des reifen Mannes bis zum erhabnen Greise entgegen. „Wo Mozart aufhört, da fange ich erst an!" soll Beethoven zu seiner Zeit in göttlicher Arroganz ausgesprochen haben, denn er wußte und fühlte sich als den Erben Mozart's. Beethoven's sechs Quartette, Op. 18, stehen zu Mozart's, wie dessen sechs zu Haydn's (der sie so verehrte, daß Mozart sie ihm dedicirte): es ist ein verwandtschaftliches Anknüpfen, ein Weiterspinnen des überkommenen Fadens nach persönlicher Weise. Aber bei Beethoven erlebte die Welt auf dem Instrumentalgebiete im Verlaufe der Lebenszeit des Meisters etwas Aehnliches, was sie bei Gluck, doch in einem plötzlichen Rucke erlebte. Gluck war früher ein bloßer Opern componirender Sängerdiener, ein Modecomponist, ein Concurrent um die Publikumsgunst, der aber mit einem Mal zur Erkenntniß kam und die dichterische Wahrheit als Ideal erkannte. (Man sehe die Vorrede und Dedication zu seiner „Alceste.")

Gluck schlug sich aus Reflexionsbestimmung plötzlich von der einen auf die andere Seite, um seinen früheren Fabrikopern unsterbliche musikalische Dramen gegenüber zu stellen. Beethoven hingegen wurde auf dem Wege eines organischen Geisteswachsthums nach und nach ein Anderer, Höherer. Wie der Busch zum Baume wird, wie der Jüngling nach vollbrachtem reichen Kunstlebenslaufe auf die Höhe des Weisen gelangt ist, und, vom letzten Gipfel eines isolirten höchsten geistigen Standpunktes aus, sein Welt- und Menschheitsgefühl in musikalischen Formen ausdrückt: — so giebt sich Beethoven in der Reihe seiner Schöpfungen, welche alle Mittelstadien jenes großen Entwickelungslaufes gleichsam musikalisch-krystallisirt in sich begreifen. Beethoven schließt Haydn und Mozart vereint in sich und Beide gehen in seiner weltumspannenden Individualität auf. Anfangs, z. B. in seinen Trios und Sonaten von Op. 1 bis 10, ist noch keine Verschmelzung seiner großen Vorgänger mit seinem eigenen Beethoven'schen Wesen vollzogen: es ist vorerst nur die Verschmelzung jener Beiden allein; von Beethoven ist noch nicht mehr, als nur ein ferner ahnungsvoller Durchblick vorhanden — man könnte Einzelnes als von Haydn oder Mozart componirt geben, zumeist aber sind sie es zusammen, gleichsam als Eine Person, welche Componist der ersten Werke Beethoven's sein könnte. Es liegt aber darin allein schon eine bedeutende kunst-historische Mission! —

Schon von Op. 10 an ist aber der specifische Beethoven mehr oder minder bestimmt zu erkennen, es ist in Op. 10 bereits eine kleine „Sonate pathétique" zu finden. Diese selbst (Op. 13) aber markirt besonders im ersten Satze einen entschiedenen Durchbruch des Beet-

hoven'schen Ich. In den sechs Quartetten, Op. 18 (in F, G, D, C moll, A, B), dürfte man als Grundverhältniß eine harmonische Einheit der Drei Genien Haydn, Mozart, Beethoven — mit momentan hervorstechendem specifischen Beethoven — wahrnehmen. In den drei großen Quartetten Op. 59 (F, E moll C) und vollends in dem Es dur Quartett Op. 74 (wegen der harpeggirten und pizzikirten Stellen im ersten Satze das „Harfenquartett" genannt), ferner in dem eigenartigen Quartett Op. 95 F moll lebt der reine Beethoven, der von seinen Vorgängern nur noch die überlieferte Form in den allgemeinsten Satz- und Modulationsumrissen mit sich führt und von dem Geiste Haydn's und Mozart's kaum so viel durchblicken läßt, wie in seinen allerersten Werken (à la Haydn-Mozart) der Geist Beethoven's durchblickt. Natürlich! denn wie Beethoven anfangs, als besonderes Ich, noch „an und für sich", d. h. vereinzelt, abgesondert war, so sind ja Haydn und Mozart längst in Beethoven unter sich vereinigt und ein neues Musikwesen geworden, das nun eine zu innige Verbindung mit der Beethoven'schen Musiknatur eingegangen ist, um in einem schattenhaften Durchblick noch erkannt werden zu können (was allenfalls in vereinzelten, kleinlich spielenden Figurenzügen geschehen kann, später in den Werken über Op. 100 hinaus aber ganz aufhört).

Diesen Beethoven, bis auf den eben bezeichneten Punkt hin, haben die alten Müller's mit einer Weise und Vollendung gespielt, daß man ihre Vorträge zu den höchsten Kunstgenüssen, die überhaupt zu erlangen waren, zählen konnte; das Harfenquartett allein, ja, nur die Adagios aus dem Op. 59 F dur- und dem vorhin genannten

Quartett Op. 74 gehört zu haben, gewährte höchste Beseligung — die Weihe inneren Gottesdienstes. Fast wurde es Zuviel der Schönheitswirkung, weil sich die Meister so ganz der Seele bemächtigten, daß man sich momentan hätte vor ihnen retten mögen!

Und was schadet's, wenn die Natur des wackern Quartetts selber ein „Bis hierher und nicht weiter" gebot!? — Mit Beethoven's Op. 59, 74, 95 war ihnen die Grenze gezogen. Die Erben ihrer Kunst aber scheinen als Epigonen ihre Vorgänger ähnlich so verwerthen zu wollen, wie Beethoven seine zwei Progonen, Haydn und Mozart, verwerthete. Denn das jüngere Quartett faßt die Werke bereits mit eigenem Geiste auf; es ist kein Verein von Musiker-Brüdern, die nun „auch" Quartett spielen wollen, weil es die Alten gethan! Wäre jemals eine solche (an sich sehr natürliche) Idee ausgesprochen und ihre Verwirklichung erstrebt worden — es hätte nicht weit führen können! Daß aber die vier jüngern Brüder im Quartettspiel sich als Originalgeister erweisen, welche wohl die überkommene technische Spielform in den Grundzügen beibehalten, doch ihre eigene Auffassung haben — und zwar eine gesunde begeisterungsvolle — das macht allerdings die Quartettlaufbahn für sie selbstverständlich: sie ist ihnen eine Mission von Gottes Gnaden.

Nicht nur in dem selbstständigen herrlichen Vortrage der von den Alten gespielten besten Meisterwerke zeigt sich die Geistesoriginalität des jüngern Quartetts, sondern vorzugsweise in dem bedeutsamen Umstande, daß unser neues Quartett dahin dringt, wohin die Alten nicht mehr reichten: das ist nämlich der sogenannte „letzte Beethoven" in seinen fünf letzten

Quartetten Op. 127 Es dur, Op. 130 B dur, Op. 131 Cis moll, Op. 132 A moll, Op. 135 F dur (— sie laufen geistig parallel mit den fünf Claviersonaten Op. 101, 106, 109, 110, 111, —) und die neuere Musik überhaupt, die für Müller's besonders in Schumann's, Volkmann's Rubinstein's u. a. Quartetten da ist.

Betrachten wir nun das jüngere Quartett in den einzelnen Spielern.

Der erste Geiger, Carl, der zweitgeborne Sohn des alten Carl (b. 14. April 1829) ist naturgemäß der bedeutendste Virtuos unter den Vieren, wenn man die instrumentale Technik vergleichend abwägt. Sein Ton ist rein und nervig, zeitweilig auch etwas „nervös", doch dabei immer klar und geistig, recht in der Art, um ein Ausdrucksmaterial der kraft- und saftvollen Ideen unserer ersten Tonmeister zu sein. Carl beherrscht als Spieler das bedeutende technische Bereich der Quartettliteratur von Haydn bis auf unsere Zeit.

Das ist von um so größerer Bedeutung, als in dieser Sphäre reiner musikalischer Idee nichts Stereotypes in den technischen Formen besteht: das Phrasenthum in der Concert- und Virtuosen-Literatur findet im Quartett kein Ankommen, jede Figur ist neues Schöpfungsmoment, besonderer Körper eines Ideentheils. Als eingeborener erster Quartettist muß Carl nothwendig durch und durch Musiker, im Sinne eines concentrischen Kunst-Wissens und Könnens, sein. Und das ist er in der That, was nicht nur durch seinen geistathmenden Vortrag constatirt wird, sondern auch durch bedeutende Compositionen, welche in ihrer kühnen polyphonen Structur einen durchgebildeten Schüler Dehn's erkennen lassen. Aber nicht

nur die große und weitgetriebene contrapunktische, wie auch modulatorische Kunst, sondern auch die selbsteigene Erfindung, die hier ein naturwüchsiges Schaffen aus tiefer Innerlichkeit heraus ist, muß den Kenner erfreuen und wird nach Veröffentlichung einiger Quartett- und Gesangscompositionen Carl Müller's ungewöhnliches Talent documentiren. — Carl's Quartettgeige ist von Joseph Guarnerius, vom Jahre 1732. Es ist das nämliche köstliche Instrument, welches Vater Carl Müller spielte.

Hugo, der dritte Sohn des alten Carl (geb. d. 21. Sept. 1832), zweiter Geiger, ist durch gemäßigte Beanlagung und dadurch bedingte Spielweise natürlich geeignet, sich nebenordnend, doch innerlich beziehungsvoll, dem starken Bruder, seinem vis-à-vis am Quartett-Pulte gut anzuschließen, sich durch ihn zunächst bestimmen zu lassen, wie es in der Rangordnung eines „Ersten" und „Andern" begründet ist. Auf Solokunstreisen des Vaters, diesen auf dem Flügel accompagnirend und Doppelconcerte mit ihm ausführend, wie auch sonst theoretisch wohlgebildet, hat Hugo als zweiter Geiger seinen guten musikalischen Fond. Hugo's Quartettgeige ist von Antonius Straduarius, vom Jahre 1724. Das Instrument wurde auch vom Onkel Georg gebraucht.

Bernhard, der Bratschenspieler, ist des alten Carl Erstgeborener (24. Februar 1825) und im Quartett der Vermittler der höhern mit der tiefern Tonregion. Charakterfest und ruhig, bewußt, sicher und bescheiden sich fügend, weiß er im Spiele die goldigen Tonfäden von beiden Seiten richtig zu erfassen und sie, von seinem linken Nachbar aus, dem gegenübersitzenden Cello sinnig hinüber zu spinnen, um sie hier zum festen Abschluß in der Basis gelangen zu lassen. Wie sein seliger Onkel Gustav, so

versteht Bernhard die zarten Geheimnisse seiner (von Vielen kaum beachteten) schönen Viola; er weiß ihr jenen resonnanzvollen Ton zu entlocken, dessen halbverschleierter Timbre von so eigenthümlich seelischem Wesen ist. — Bernhard hat während seines zeitweiligen Aufenthaltes in Rußland die Welt und das Leben vielseitig kennen gelernt, um es nun in echt violenhafter Gemüthsbeschaulichkeit still und versteckt nachgenießen zu können; er hat auch an Compositionen Mehreres veröffentlicht (u. a. ein Violinconcert, ein Streichquartett), welche bei der Kritik Anerkennung gefunden haben. — Bernhard's Quartettviola ist von Andreas Guarnerius, vom Jahre 1716. Dieses Instrument ist ein anderes, und zwar noch schöneres (einen herrlicheren Bratschenton hört man kaum!), als das des Onkel Gustav, der eine von Ruggeri gebrauchte.

Wilhelm, der jüngste Sohn des alten Carl (geb. d. 1. Juni 1833) spielt den Baß des Quartetts, das Violoncell; seine körperliche Kräftigkeit befähigt ihn dazu vor Allen; der starke Saitenbezug seines Cello's erfordert bedeutende Druckkraft, die besonders in raschen, kurzen, starken Strichfolgen die vollständige und gleichmäßige Vibration erschweren. Der sonnore schöne Ton, welchen Wilhelm mit seinem gewandten Bogenstrich, der großer Klangschattirungskunst fähig ist, zu bewirken versteht, die körnige echt-violoncellgemäße Auffassung, kurz, sein charakteristisches Quartettbaß-Wesen stempeln ihn zur natürlichen Basis des kleinen Kunstkörpers; er ist, gleich seinem Onkel Theodor, Wurzel und Stamm des Baumes und treibt, im harmonischen Einverständniß mit der Krone, der Primovioline correspondirend, frisches Leben durch das Stimmgezweige über sich; da droben mag's in den höhern

Stimmen brausen noch so stürmisch: Er steht fest im heimischen Baßgrunde, ein sicherer Träger und Halter. Das Quartettvioloncell Wilhelm's ist von Andreas Guarnerius, vom Jahre 1691. Es ist das nämliche kostbare Instrument, welches Onkel Theodor gebrauchte.

Jeder der Brüder ist einzig und ausschließlich der Spieler seines Partes, ein Wechseln ist nicht denkbar.

Eine Rangordnung ist im Quartett eigentlich nur äußerlich zu statuiren; im Grunde ist Jeder ein „Erster" in seiner Art. Obwohl man sagt „erste" und „zweite" Geige, so ist doch die letztere zur Viola wieder ein Erstes, die Viola ist zweites, und wiederum ist die Viola (nicht allein wegen ihres im Quartett einzigen Klangcolorits) ein Erstes gegen das Cello, das jedoch in sehr bedeutendem Sinne wieder ein Erstes von Unten auf ist.

Das persönliche Wesen der vier Brüder ist in den Grundzügen von harmonischer Uebereinstimmung: ihr Charakter ist durchweg solide, zuverläßlich, gemüthlich, gut und echt deutsch. Kommt dazu noch die Eigenschaft eines achtungswerthen allgemeinen geistigen Bildungsfonds, so stellen sich die Künstler den meisten „alten Schlages" vortheilhaft gegenüber.

Die Zeiten eines specifischen Musikerthums, wo der Musiker nichts weiter als nur Musiker war und von allem andern sich antipathisch abschloß, sind mehr und mehr im Verschwinden; der echte Künstler von gebildetem Geist und gesellschaftlicher Ehrenhaftigkeit ist so wenig an eine specielle Kaste gebunden, daß man über seine ideale Bedeutung keine andere stellt: der Künstler ist in jeder guten Gesellschaft zu Hause, sei sie im Bürgerhause oder im Palast. Das bethätigen am überzeugendsten die Fürsten von rechtem Geist, indem sie neben

ihrer „Hoheit“ der Geburt auch die des Talents, neben ihrer „Majestät“ der obersten Staatsstellung, die des Genius aus eigenem schönen Antriebe anerkennen und die Würdigung sogar durch Freundschaft beglaubigen. Etwas ausschließlich Braunschweigisches hat sich besonders in Bernhard erhalten, trotzdem, daß er Reisen in Rußland und Frankreich machte. Er ist ein Bild treuer Biederkeit, dessen Ausdruck Vertrauen einflößt.

Von der Braunschweigischen Art am wenigsten ist bei Carl zu finden: er macht persönlich einen nobel-ernsten Eindruck (ebenso wie auch seine Compositionen). Ist bei Bernhard die Ruhe innerster Charakterzug, so ist sie bei Carl meist wohl nur in dem äußeren Wesen, während er innerlich lebhaft erregt sein kann: Viola und Primavioline haben also eine entsprechende physiologische und physiognomische Bildung ihrer Spieler für sich — denn eine ganz ruhige erste Geige und eine innerlich-erregte Viola wären nicht charaktermäßig.

Zu Beiden ist Wilhelm ein interressantes Gegenbild; er ist der Humorist des Quartetts. Zur Heiterkeit und natürlich-harmlosen Scherzhaftigkeit aufgelegt, läßt seine ganze ansprechende Persönlichkeit den freundlichen und frischen Menschen erkennen.

Hugo hat von jedem seiner Brüder Etwas, doch seiner individuellen Natur gemäß modificirt. Ist er nach Außen hin für gewöhnlich der Stillste, so nimmt er doch lebhaften Antheil an allem Vorgehenden; mit besonderer Neigung zum Gutlaunigen begabt, kann er sich diesem innerlich ergeben ohne dabei äußerlich aus einer Art halbernsten, reservirten Wesens heraus zu kommen. Hugo's zarter Bau und feiner Gesichtsausdruck, dazu sein

bescheidenes (doch nur scheinbar schüchternes) Wesen lassen ihn oft als den Jüngsten erscheinen. Wie Wilhelm's festere Structur für das kraftfordernde Cello, so qualificirt sich Hugo's schmächtigeres (aber dabei nicht etwa schwächliches) Wesen vorzugsweise für die zweite Violine.

Die Brüder alle Vier scheinen recht eigentlich zusammen zu gehören, als Persönlichkeiten wie als Quartettisten: auch wollen sie zusammen halten und kein Einzelner wird selbst durch glänzende Aussichten dazu verleitet werden können, aus dem Quartett zu scheiden.

Es ist dies ein seltener echt künstlerischer Zug, der das Kunstideal über das Materielle stellt; und eigenthümlich genug findet sich dieser Zug hier nicht etwa bei schwebelnden und nebelnden Künstlern, die das Social-Solide nicht zu würdigen wüßten, die von der Wichtigkeit und Annehmlichkeit einer comfortablen materiellen Lebensbasis keinen Begriff hätten! Im Gegentheil: unsere Künstler sind gute praktische Naturen, die jene schönen Dinge sehr wohl kennen und sie ganz so, wie gewöhnliche Menschen, zu schätzen wissen; so ideal sie die Kunst treiben, so nüchtern-wahr sehen sie Welt- und Lebensgetriebe. Wer so hochgeistig Künstler, und zugleich so gediegen im Handwerk der Kunst ist, wird auch dem Reellen überall die rechte Würdigung angedeihen lassen.

O wenn ich ein König, oder nur ein reicher Fürst wäre! wie eifrig würde ich diesen seltsamen Künstlerverein zu erwerben suchen, wie gern gäbe ich für Jedes solcher vier Talente „Ein Talent" (um nach antik-attischem Münzbegriff zu rechnen) — und wie hoch, ja heilig sollte mir diese seltene Künstlerperlenschnur sein! Beneidenswerth ist der Hof, der seine Musikabende so mit dem Schönsten der Musik in schönster Ausführung zu bereichern

vermag! Man kann allerdings auch diese Genüsse „gewohnt“ werden, wie man eine schöne Natur, frische Luft, geistig edeln Umgang, wie man die Gesundheit gewohnt werden kann; aber: überdrüssig werden kann man weder Dies noch Jenes.

Daß die vier Brüder zugleich so gewandte als praktisch-sicher eingeschulte Orchesterspieler und eine wahre Phalanx der Streichinstrumental-Region sind, versteht sich von selbst.

Die Wirkungsfähigkeit des jüngern Quartetts auf die musikalischen Concertauditorien hat sich in ganz ähnlicher Weise bethätigt, wie bei dem alten Quartett. Sind die jungen Müller's keineswegs mechanische Nachspieler desselben, sondern von eigenem Wesen und auch sonst in Manchen von den Alten verschieden, so konnte man bei den Söhnen in gleicher Weise erleben, was man bei dem Vater und den Onkeln erlebte und in begeisterten Berichten constatirte! einen Concertsaal, voll des gewähltesten musiksinnigen Publikums, das mit der hingebendsten Theilnahme zuhörte, bei einzelnen Hochleistungen sichtbar in Entzücken gerieth und in schwärmerische Genußwonne versank. Man sah die Begeisterung in den verschiedensten Gestalten. Die Einen beugen sich unwillkürlich und wie athemlos vorn über, als ob sie die Töne wo möglich früher einziehen und sich so recht zum eigensten Eigenthum machen wollten; — die Andern lehnen sich wie überwältigt rückwärts, als ob sie fühlten, wie hier ein Mehr zu viel wäre für das empfangende Gemüth. Hier sieht man einen Mann, der sonst nur mit dem Phlegma eines Pascha in Concerten zu sitzen

pflegt, plötzlich zum Sanguiniker, ja Choleriker werden: bei dem „Gott erhalte" wiegt er wonnetrunken das Haupt, jede Variation macht ihn beweglicher, bis er's beim Finale in allen Gliedern rieseln fühlt. Beim Beethoven'schen Cis moll Quartett, wo das Scherzo in E dur in hohen gespannten Chorden jubelt, packt er wohl gar seinen unbekannten Nachbar am Arme: ist das nicht göttlich? ruft er in Sympathie forderndem Tone. Dort sieht man ein Haupt, das sonst nur mathematische Probleme, dort eines, das sonst nur Coursberechnungen für „Soll und Haben" verarbeitet, sich seelig zurücklegen und die glänzenden Augen mit glückseeligem Ausdruck gen Himmel richten: das Beethoven'sche C dur Quartett hat's ihnen angethan. — Und Jenem hat's ein Mozart'sches Adagio, diesem ein Schumann'sches Finale, einem Andern hat's der Volkmann mit dem Adagio seines A moll=, Dem wieder hat's Rubinstein mit dem Sordinensatz oder dem Scherzo seines C moll=Quartetts angethan! Ja ja, es ist eben in jeder Menschenseele ein ganz besonderes Faserchen, das ist die zarte, musikalisch=gestimmte Saite in ihm; — und es giebt für Jeden wenigstens Ein apartes Stück Musik, das ist dann der erregende Bogen dazu. Bei Manchem findet sich Beides wohl nicht zusammen und die Brust kommt nicht zur rechten Resonnanz — aber wo sich's findet, da vibrirt die Seele auf in allen Entzückenswellen. Und die Gebrüder Müller haben solche Stücke — und Saiten, welche mit denen in aller Menschen Seelen ein geheimsinniges, akustisch=correspondirendes Verhältniß haben — — jener Concertsaal läßt so Etwas wohl annehmen. —

Was bei dem alten Quartett eine imponirende Eigenschaft war: daß sie eigentlich immer gleich vorzüglich

spielten, trifft bei dem jüngern Quartett noch nicht in dem gleichen Grade zu: es ist dies ein Zug, welcher mit dem Wesen der Jugend natürlich zusammen hängt. Das Alter steht fest, die Jugend ist bewegt; dort sind von selbst, bei stetiger innerer Ruhe, immer alle Stimmungsmomente beisammen; hier wollen sie wohl zusammen gehalten sein oder sich erst durch Constellation selbst zusammen bringen. Stehen die Dinge so allerdings bei Alter und Jugend im Allgemeinen, so kann die besondere Anwendung auf unser jüngeres Quartett dennoch eine nur sehr beschränkte sein, insofern es in seinen Spielern tüchtige Potenzen hat, über die ein „Nichtgut" wohl nie, ein schlichtes „Gut" nur zuweilen, zumeist ein „Vortrefflich", sehr oft aber ein „Unübertrefflich" auszusprechen ist. Es liegt eben im Wesen der künstlerischen Verkettung dieser Vier, daß schon ihr bloßer Wille zum Quartettspielen alle Geisteskraft und technische Capacität concentrirt, um das Beste vollbringen zu lassen.

Andrerseits aber ist mit jener Altersruhe auch eine gewisse Starrheit verbunden, mit der Jugendbeweglichkeit dagegen eine wohlthuende Lebensfrische. Beides steht vergleichsweise wie Mechanismus und Organismus zueinander; jener ist zwar immer sicher, dieser verlangt zwar den glücklichen Moment; aber jener ist auch unlebendig, dieser pulsirt. Allerdings hat das Alter (das fähige) zugleich das Maaß für sich, die Jugend kann übertreiben, aber dort kann auch zugleich Beschränkung aus Schwäche, hier dagegen ein Erreichen des Kühnsten statthaben.

Man sieht so, daß sich die Extreme ergänzen. Daß sie — als solche — hier nicht auf die Müller'schen Meisterquartette Anwendung finden sollen, geht wohl aus

dem Früheren hervor! es sollte hier lediglich die alte Wahrheit neu enthüllt werden: daß jede Lebensstufe ihre Vorzüge hat, die sie auf anderer Stufe zum Theil entbehrt — daß also Vergleichungen der beiden Quartettvereine vom unbefangenen und allgemeinen Standpunkte aus für jede Partei ziemlich gleiche Summen, bei verschiedenen Factoren, ergeben.

Das jüngere Quartett kann sich nicht mit jener Concentration der Alten in manche Werke oder einzelne Sätze von Haydn und Mozart versenken, eben so wenig in viele von Onslow (1795—1856), Fesca (1789—1826) oder gar Romberg (1770—1841); die jungen Quartettisten spielen diese Werke gewiß so vortrefflich, wie man es nur von andern Quartetten hervorragender Art hören kann. Aber auch die jetzige Zuhörerschaft selber ist darin mit den jungen Müller's in ganz ähnlichem Falle, indem das Quartettpublikum von den circa achtzig Haydn'schen und etwa dreißig Onslow'schen eine gute Anzahl (auch beim schönsten Vortrage) jetzt nicht mehr so goutirt, wie es früher, vor zwanzig und mehr Jahren der Fall gewesen sein würde. Der Grund ist folgender:

Jene Zeit von Haydn bis Beethoven haben wir musikalisch so gründlich in uns aufgenommen, daß der Gehalt der meisten Werke unser innerstes Eigenthum geworden ist; wir sind so heimisch in dieser Welt der Empfindungen, daß wir im Anhören gewisser Stücke glauben möchten, sie kämen aus uns selber heraus, (statt in uns hinein). Diese allzu nahe Verwandschaft, welche eine fühlbare Bethätigung des „überwundenen Standpunkts" ist, macht, daß wir kein eigentliches Bedürfniß dafür in uns fühlen: das zu nahe Verwandte kann wohl

immerhin erfreuen, übt aber keinen ungewöhnlichen Reiz mehr aus. So giebt es auch unter der Zahl reizvoller Stücke von Haydn und Mozart mehrere, die bereits abgefühlte Empfindungen in zum Theil abgehörten (also für uns inhaltlosen) Tonformen verarbeiten; so schön und neu solche Stücke zur Zeit ihres Entstehens waren, so harmonisch ihr Kunstbau ist und so lieblich sie in engeren anspruchslosern Privatzirkeln allenfalls noch wirken, können sie doch im Concert nicht mehr eingreifen, weil man daselbst etwas merklicher angeregt sein will. Auch viele solcher Werke, welche während der Zeit des ältern Müller'schen Quartetts noch wirkten, haben sich jetzt bereits ausgelebt; denn damals war unsere neueste Musik, welche von Schumann ihren markirten Auslauf nimmt, noch nicht zum vollen Durchbruch gelangt, wenigstens noch nicht in das allgemeine Verständniß gedrungen. Die Gefühlsfasern für eine neue Musik waren noch nicht berührt, man lebte ganz im Alten, so, daß auch das Mittelgut aus jener Zeit noch Geltung finden konnte. Jetzt kann nur noch das Bedeutendste unter dem Alten wirken, und später wird noch viel Mehr davon schwinden; das ist nicht Geschmackslaune, Caprice oder dergl., am wenigsten Pietätsmangel: vielmehr ist es der natürliche Gang der Geschichte, — wir sind darin nicht anders, als unsere Vorfahren gegen die ihrigen waren. Auch pflegt keineswegs ein Verwerfungsurtheil über Ausgelebtes gesprochen zu werden, sondern es liegt im Gefühl der Künstler, gewisse Werke nicht mehr zu wählen: sie sind also nicht losgerissene sondern abgefallene Blätter vom Lebensbaume der Tonkunst.

Die Meister zweiten Ranges (gegen Meister ersten Ranges, wie das große Dreigestirn) z. B. Spohr,

(geb. 1784), Onslow, Fesca, Romberg fallen natürlich noch eher ab; ihre Werke haben außer dem Concert noch ihre bedeutende Genußfähigkeit, im Concert gehen sie mehr nur so nebenher. — Damit ist indessen noch keineswegs ausgesprochen, daß sie überhaupt nicht aufgeführt werden sollen; sie treten aber ganz entschieden gegen Neueres, selbst wenn dies nicht besser ist, zurück, weil Letzteres unmittelbareren Zusammenhang mit den gegenwärtigen Geistern (also auch mehr Lebensrecht) hat und lebhafter berührt. Späterhin hat das jetzige gute „Neue" ebenso zurückzutreten, wie gegenwärtig das Aeltere; unser jetziges Beste wird aber ebensowohl ein länger in die Zeiten forthallendes Echo finden, wie es jetzt z. B. mit Beethoven's Bestem (gegen Schwächeres) der Fall ist. Auch Beethoven entzieht sich bereits in vielen Werken der Concertöffentlichkeit, z. B. seine drei Trios Op. 1, seine Sonaten Op. 2, 7, 10, 14, 22, 28 berühren nicht halb mehr so, wie früher, und wie gegenwärtig z. B. seine Op. 53, 57 (Sonaten) berühren. Die Zeit schiebt und rollt sich fort, gleich einem wandelnden Bilde auf Leinwand: das Bedeutendste allein (nicht die Opuszahl und nicht die chronologische Folge der Werke) entscheidet da. So sind der subjectivbeengte, doch selbst in seiner elegischen Monotonie bezaubernde Spohr, der streng-edle F. E. Fesca (Vater), der bürgerlich-biedere Romberg zum Theil „aufgerollt"; von Letzterem gilt bereits Nichts mehr (im Concert), von Fesca kaum noch Etwas, von Spohr nur Vereinzeltes z. B. sein D moll Quartett und ähnliches in seiner Art echt Spohr'sch-Reizvolles. Onslow allerdings hat in seiner größern Anzahl von Quartetten auch mehr Haltbares; aber Onslow ist auch ein

ganz eigener Componist, insofern er nämlich nur wenig das warme Gemüthsleben schildert und folglich eine besondere Art von Geschmack — sogenannten Kennergeschmack — verlangt: Onslow ist ein geistreicher Virtuose der Form, seine Phantasie wird vorwiegend durch die Reflexion bestimmt, seine Werke sind darum mehr „erfunden" als „geschaffen" das heißt, mehr mit Geist gemacht, als aus den Geist heraus gewachsen. Das Gemüth ist von secundärer Bedeutung. Onslow ist ein Platen in der Quartettliteratur, die Vollendung des Baues und der Bau an sich ist ihm Hauptzweck. Es ist aber eine Eigenheit solcher Verstandesproducte, wenn sie an sich schön und vollkommen sind, daß sie immer nur einen kleinern Kreis von Verehrern unter den „Kennern" haben, sich aber länger halten, als manches auf Stimmungsausdruck basirte Werk: denn der Verstand bleibt immer derselbe; — von Zufälligkeiten unabhängig, wird er das gebotene Gute immer zu würdigen wissen; Stimmungen aber heischen zum Verständniß wieder Stimmungen, welche, als Gemüths-Constellationen vorübergehend sind. Man denke nur an Seb. Bach's Fugen, die zunächst musikalische Verstandeswunder und nur secundär oder terziär gefühlswirkend sind: sie halten sich ewig. — Onslow's Musik ist ein klingendes Document seiner englisch-französischen vornehmen Herkunft und Bildung: das Französische in der glatten Factur, das Englische in der Würde und aristokratischen Noblesse der Form; — das Französische in dem Esprit und der Leichtigkeit des Baues, das Englische in der Solidität wie in dem spröde zurückhaltenden Gemüth; — dazu die Sympathie im Studium deutscher Musik, insbesondere Beethoven's (mit dem Onslow per-

sönlich bekannt war) — das Alles verschmilzt sich in seiner Musik, die mindestens ein sehr bedeutendes Talent, das dem Genie nahe kommt, verräth.

Diese etwas kühle Musik hat überhaupt für das jüngere Quartettgeschlecht wenig Anmuthendes; doch ist es wahrscheinlich, daß im reiferen Alter Manches aufgenommen werden wird, das im Momente nothwendig Anderem Raum gönnen muß.

Das Repertoir unsres neuen Quartetts dehnt sich, von Haydn an, bis auf die letzten Quartette Beethoven's, auf Schumann's, Volkmann's und Rubinstein's Quartette aus. (Auch ein bedeutendes Manuscript von Ad. Köttlitz, Quartett in F dur wird mit Vorliebe gespielt; ein anderes in A moll von demselben Componisten werden sie noch aufnehmen: es sind Originale von ungewöhnlicher Wirkung, werth, bald in Verlag zu kommen.) Der „letzte Beethoven" ist aber eine Leistung des Müller'schen Quartetts, welche zu den höchsten ihrer Art zu zählen ist, weil darin die bedeutendsten geistigen und technischen Schwierigkeiten (der einzelnen Parte, besonders aber des Zusammenspiels) in einer Weise gelöst werden, daß selbst dem Laien ein schönes Verständniß offenbart, dem Kenner aber ein „Hochgenuß" im wahren Sinne des Wortes zu Theil wird.

Die letzte Periode Beethoven'schen Schaffens wurde bereits ihrer Art nach angedeutet. Diese Musik wurde nicht nur durch die wohl zwanzigjährige Taubheit und durch schmerzliche Herzensprüfungen, sondern ganz hauptsächlich durch den naturgemäßen Entwickelungsgang seines Genius, eine der gewohnten Kunstan-

schauung weit entrückte, von allem Materiellen und Menschlich-Beschränkten so purificirte Musik, daß sie in der That überirdisch, aber überirdisch-schön genannt werden muß. So ist die „späte" Beethoven'sche Musik im Allgemeinen beschaffen. Im Besondern giebt es wohl einzelne Werke, wie auch in den schönsten Werken einzelne Partieen, welche krankhaft-grüblerisch, ohne freien seelischen Laut bleiben, kurz unklar wirken, so „richtig" sie auch theoretisch sind. Man höre nur im letzten A moll Quartett von dem „Dankgebet eines Genesenden" — „in modo lydico" die letzte Variation voll contrapunktisch-unerquicklicher Umspielung der Choral-Melodie („Vom Himmel hoch da komm' ich her") und man wird erfahren, was peinliche Kunst heißt. Von solchen vereinzelten Partieen abgesehen ist der „letzte Beethoven" aber eine Art prophetischer Musik, welche einem hohen Gebirgsgipfel gleich, in der Morgensonnenröthe einer Zukunft leuchtete; damals blendete sie die Einen, die Andern verstanden sie nicht und erklärten den irdisch-Entrückten für einen Verrückten. So ging es immer und so geht es noch heut dem Genie, das nicht gleich im Sinne der Majorität schafft; ewig ist der rohe Schrei: Kreuzigt ihn! Unverstandenes soll immer „schlecht" sein! — Was zu Beethoven's Zeit Zukunft war, ist uns Gegenwart und erst jetzt geht dieser Musik auch außer den Kreisen Eingeweihter ein Verständniß auf. Es bedarf aber dazu solcher Apostel wie die jungen Gebrüder Müller. Sie fühlen glühend in ihrer Begeisterung für diese Musik, in welche sie sich tief versenkten, die sie in ganz eigener Weise erkannten und in deren Wiedergabe sie ihr Höchstes leisten: denn sie ist in jedem Moment wie ihre eigene Schöpfung, die eben aus der vierfältigen

Phantasie eines Beethoven-durchdrungenen Quartettwesens hervorquillt. Wenn man den letzten Beethoven als einen abgeklärten Weisen begreift, dessen Tonsprache uns anklingt, wie die Rede eines schon halb in dem Himmel stehenden Genius, — so kann man den Müller'schen Vortrag ebenfalls als den Ausdruck einer wahrhaft weisheitvollen Auffassung bezeichnen: denn die Temponahme, die Freiheit und Uebereinstimmung des Zusammenspiels, die Einheit der vier Geister, deren Jeder für sich eine gediegene quartettmusikalische Intelligenz ist, ferner die naturwüchsige Accentuation im Hervorheben jeder noch so versteckten Einzelheit, der hinreißende Zug — Alles ist so recht und echt im Sinne des „letzten Beethoven."

Ebenso herrlich werden sie auch dem Schumann (geb. 1809 in Zwickau) gerecht in dessen A dur Quartett Op. 41 sie durch Schumann selbst eingeweiht wurden; ebenso Volkmann, Rubinstein, deren Quartette durch Müller's bei dem bessern Publikum begeisterte Aufnahme fanden. Kein zurechnungsfähiger Quartettverein sollte die Bekanntschaft dieser neuern Werke versäumen, sondern sich die Aufgabe stellen, sie so lange energisch zu studiren, bis der Zauber ihrer Geistesschöne hervor bricht und das Verständniß mit sich bringt. Sie stehen eben auf einem noch wenig gekannten Geistesterrain, auf der Höhe der musikalischen Intelligenz der Gegenwart. Wie in unserer jetzigen Generation weniger das Gemüth als der „Geist" herrscht, weßwegen sie aber doch nicht gemüthlos ist, so auch in der neuern Musik. Sie hat Gemüth, aber dies ist eben von dem neuen Geiste beeinflußt — und Viele von uns sind durch geistige Ungelenkigkeiten so in's Alte gebannt, daß sie der schönsten

Genüsse verlustig werden. Auch Franz Schubert (— der „weibliche Beethoven" —) wird in seinen letzten Quartetten, D moll, G moll, C dur, von Müller's begeisterungsvoll und in einer das Publikum hinreißenden Weise zu Gehör gebracht.

Es wurde bereits der Stellung des ältern Quartetts zu Beethoven gedacht. Die Alten sahen von Haydn und Mozart zu Beethoven hinein, seine letzten Werke entzogen sich bereits ihrem Verständniß. Die Jüngern sehen von unserer Zeit zn Beethoven hinein, sie stehen also Haydn am fernsten. Sie geben ihn schön, doch können sie naturgemäß nicht so lebhaft in seinem Kreise empfinden wie die Alten. Manche Auffaßungsweise des jüngern Quartetts (das darin sehr bestimmt und von außen nicht zu beeinflußen ist) wird vielleicht nicht die Sympathie eines Jeden für sich haben: bei einer originalen Auffassung (die immer etwas subjectiv-Einseitiges haben wird) pflegen die Meinungen immer auseinander zu gehen, wäre es auch nur in Sachen des Tempo und der Nuancirung desselben. Besonders pflegen sich ältere Personen mit einem feurigen und freieren Zeitmaaß weniger zu befreunden, als jüngere; es steht darin das kühlere und ruhiger pulsirende Blut dem wärmern, lebhaftern gegenüber und ohne alle Debatten wird es da selten abgehn. So bietet auch das jüngere Müller'sche Quartett Anlaß zu allerlei Tempocontroversen. Einige Sätze von Haydn entbehren der Ruhe, andere sieden gradezu; möchten wir einerseits dem „Gott erhalte" eine Nuance mehr Langsamkeit und Gleichmäßigkeit wünschen, so stimmen wir andererseits mit dem moussirenden Tempo des Finale in Sechzehnteln im Haydn'schen D-Dur-Quartett (das, wo die Mittelstim-

men im Anfange des ersten Satzes beginnen) desto eifriger überein. Ist uns einerseits die Rubato-Bewegung in dem Thema der Variationen des Schubert'schen D moll-Quartetts gradezu entgegen, so erklären wir uns andererseits sehr für das außerordentlich flüchtige Tempo des Finale, das bei solcher Deutlichkeit und genialen Schattirung wunderbar wirkt. Möchten wir dem ersten Satze dieses D moll Quartetts noch mehr Freiheit der Tempobehandlung wünschen (besonders eine noch breitspurigere Spielart einzelner großer Melodieperioden betreffend) so sagt hingegen die Tempogleichheit im Beethovenschen C dur Quartett Op. 59 unserm Sinne sehr zu. — Es wäre aber eine Thorheit, solcher abweichenden Gefühlsweise wegen eine Auffassung an und für sich zu verwerfen! vielmehr muß man da Raum gönnen — Winkelried's Wort: „Der Freiheit eine Gasse!" hat die ausübende musikalische Künstlerschaft auch gegenüber den Federlanzen der Kritik geltend zu machen. Diese mag immer sagen, das Tempo sei zu rasch, zu bewegt, zu ruhig nach ihrem Gefühl: der Künstler, wenn er nicht „unter" dem Kritiker steht, kann wohlberechtigt antworten: mir sagt dies Tempo zu! und Er hat dazu doppeltes Recht, denn Er spielt das Stück, und würde es vielleicht in einem andern (selbst der Majorität zusagendem) Tempo weniger gut spielen, eben weil es nicht sein Tempo ist. Man muß Jedem zugestehen, was man selber als ein Recht für sich verlangt: mit seinem eigenen Gefühle fühlen zu dürfen. Man könnte hiermit allerdings die grellsten Tempoverirrungen entschuldigen, die auch bei bedeutenden Künstlern vorkommen; aber: ehe man metronomische Gleichheit proklamirt, lasse man lieber „der Freiheit eine

Gasse" und nehme einzelne subjective Fehlgriffe hin, als daß man die Anzahl von geistlosen Musikvorträgen, welche aus metronomgetreuen Tempi entstehen würden, auf das Gewissen nehmen wolle. — Man nehme beispielsweise das geistbewegte Volkmann'sche A moll-Quartett im vorgeschriebenem Tempo nach Metronombezeichnungen (ohne den Metronom etwa beständig fortschlagen zu lassen) und — höre es sodann von Müller's spielen: der Componist selber würde vielleicht gegen sein eigenes Tempo protestiren. Ueberhaupt hat man in Temposachen Einen wichtigen Umstand zu berücksichtigen: spielt ein Orchester unter einem starrköpfischen Dirigenten, der Nichts auf die Tempo-Empfindungen der Majorität unter den Mitgliedern giebt, so kann der tollste Unfug stattfinden, je nach augenblicklicher Stimmung des „Herrn." Wo dieser nur der Form nach „Herr" ist, sich dem Geiste nach aber selbst als Untergebener des Partituren-Autors betrachtet, da wird das Tempo wenigstens im übereinstimmenden Gefühle der Spielenden sein und somit doch Eine Majorität für sich haben, die in gewissem Sinne mehr ist, als der Taktirende; denn: wem die Musik in Wirklichkeit durch die Finger geht, der steht im engern Rapport mit ihr, als der, dem sie nur durch Kopf und Stock geht. Solche Dirigenten aber, denen die Musik auch im Herzen sitzt, werden hier einen so menschlichen Pulsschlag haben, daß sie sich als der Mitspielenden Einen halten und so für die Gefühlsweise ihrer Collegen einen empfänglichen Sinn haben. Wo nun z. B. ein Quartett spielt, da darf man vollends (wenn es nur sonst Zurechnungsfähige sind) die Tempofreiheit walten lassen und — sich gelegentlich selber bescheiden.

Manche Leute aber giebt es, die wollen sclavisches Tempo im gleichartigen Schritt und Tritt; — andere giebt es, die stellen ein stetes Temposchaukeln als „Princip" auf. Sie beide vergessen, daß jedes Musikstück wie ein Mensch ist. Jeder hat sein normales Pulsschlag-Tempo; aber selbst der Gesundeste hat nicht immer denselben gleichen Schlag: er ist einmal eine Weile gleich, dann kommt wohl ein Stimmungsübergang und moderirt oder accellerirt ihn (nachdem es in kühlere oder wärmere Stimmungszone geht) und sodann kehrt er wieder in das Gleichmäßige zurück, um die nämliche Scala am Tempothermometer zu durchlaufen. Aber auch nur der Fieberkranke leidet an fortwährendem Pulsschlagtempo-Wechsel und kommt nie ins Gleiche; — und nur ein Mensch der Unnatur kann auf die tolle Idee kommen, seinen Puls in reflexiv ersonnene Bewegung zu bringen, wenigstens im Aeußern dadurch eine innere Bewegung zu affectiren, die „von selbst" nicht da ist. Letzteres war (und ist wohl noch) eine merkwürdige Schrulle geistloser oder forcirtempfindender Virtuosen: diese wollen ihre innere Kühle damit fühlbar machen und haben keinen Sinn für das Natürliche — sie passen am besten zum Vortrag solcher betreffenden Stücke von unstätem Charakter unwahr-leidenschaftlicher Bewegtheit, deren es viele giebt.

Man unterscheide zweierlei Tempo-Begriffe: mechanisches und geistiges Tempo. Das mechanische steife Metronom-Maaß soll durch den musikalischen Geist gehen, dort lebendig und mit jenem Pulsschlag des Gesunden begabt werden. Der lebendigmachende Geist muß aber seinen tüchtigen Bildungsgang gemacht und sich aus ihm die wahre Musikvernünftigkeit geholt haben. —

Im Allgemeinen sind die jüngern Gebrüder Müller von so glücklichem Künstlertemperament, daß ihre Tempobehandlung im richtigen Schwebepunkte zwischen den abweichenden Gefühlsweisen der „Gesunden" spielt; zudem ist bei ihnen mit den raschen Tempi eine so eminente technische Quartettspieltüchtigkeit im Bunde, daß die Durchsichtigkeit immer gewahrt bleibt. Es sind die beiden Elemente der Musik, Zeit und Klang, unter sich verwandt, weil sie beide am Maaße chronologisch-akustisch zur Form gelangen; denn es giebt doch immer nur „höhere" und „tiefere", „stärkere" und „schwächere", „längere" und „kürzere" Töne in der Musik; daß aber die Müller'sche Zeit- und Klangbehandlung im Tempo wie in der Schatten- und Lichtnuancirung im Zusammenspiel übereinstimmt, mit einander harmonirt, das ist ein Hauptgrund zu ihrer Wirkung, zumal die Ausdrucksgebung echtkünstlerischen Ursprungs, nicht ausgedacht und kleinlich getüftelt ist, sondern aus dem Vollen eines reichen Geistesbornes und einer vermögenden Technik heraus kommt, sich auch naturgemäß bis in's feinste Detail zuspitzt, gleichwie die Blume in zarten Staubfäden ausläuft.

Die Einheit und Gleichheit des Spieles unsers Quartetts ist und bleibt ein Hauptvorzug desselben; daß sie kaum einzeln üben, sondern das Ganze immer zusammen entstehen lassen, daß sich Alles im Werden von Innen heraus (und ohne viel Worte in stiller, kaum nur bewußter Gefühlsfügung) wie „von selbst" macht, — daß die Brüder nicht mit Andern quartettiren: darin liegt der Kern der Ursache zu solcher Wirkung (nicht in den herrlichen, gleichsam unter sich verschwisterten Instrumenten, die allerdings mit in wesentlichen Betracht

zu ziehen sind). Man hat Quartette aus den ausgezeichnetsten Virtuosen gebildet, und sie spielten schön. Aber selten kommt es ganz über ein schönes viertheiliges Spiel hinaus: es blieben entweder ihrer Vier, oder es blieben ihrer zwei Paar, oder es waren ihrer Drei und Einer. Kommt es aber irgendwo einmal zu einer Einheit, dann zerstiebt das Quartett bald wieder in alle vier Weltgegenden. Nur in Paris bleibt das verehrungswürdige Quartett, das sich dem Cultus des „letzten Beethoven" widmet, längere Zeit treu beisammen — und es soll wunderbar schöne Musik machen! —

In Müller's Quartett haben wir nun eine stehende Einheit, die nicht nur zeitweilig zusammenkommt, sondern von Haus aus zusammen gehört und — wenn Gott will — noch lange bleiben wird; nicht nur zum Genusse der Kunstkreise einer einzelnen Stadt, sondern der Welt zum Genusse: denn alljährliche Kunstreisen werden unser Quartett (das im Sommer 1858 einem ehrenvollen Rufe der Großfürstin Helene für längere Zeit nach Nizza folgte) nach und nach der ganzen gebildeten Musikwelt vorführen. Möge sie den Sinn empfänglich halten für das gebotene Schöne, Seltene! und möge unser Quartett, ein Hort aller guten ältern und neuern Musik, auch Freude haben am gewünschten Erfolg seiner hohen künstlerischen Mission: durch die vollkommenste Ausführung der edelsten Tonwerke glückliche Menschen zu schaffen!



Druck von L. Schnauß in Leipzig.